

DO OUTRO LADO DA ILHA: ENTRE MÃOS, A EXPERIÊNCIA DO MÍTICO-SIMBÓLICO (OFICINA)

GISELA SILVA

1. Introdução

No âmbito destes Encontros cujo nome indicia o jogo sinestésico da cor, evocando-se a noção de uma quase outra identidade espacial, plena de vida, luz e cor, parece-me relevante propor uma (re)leitura de *A Ilha do chifre de Ouro* de Álvaro Magalhães (2004 [1.^a ed. 1998]). Ter-se-á em atenção, por um lado, a representação intertextual de uma hermenêutica dos símbolos e das imagens emergentes na compreensão do aparelho de estudo da mitocrítica ⁽¹⁾, e por outro, a participação de todos aqueles que contam poder contar de uma outra forma histórias contadas.

As razões que me guiam nesta pedagogia do imaginário – que procuro transformar numa expressão colectiva – são várias, e é por isso que tenho tentado dar voz às narrativas que fazem apelo ao dinamismo simbólico das imagens. Assim, aqui estou eu propondo-me, tal criança irrequieta e curiosa, a entrar no mundo da aventura para que todos possamos contar uma *outra história* da «Ilha do Chifre de Ouro», onde a emergência da adopção do espaço outrificado, se faz sentir pela participação das demais personagens na reafirmação dos seus valores.

2. Contextualização teórica

Falar sobre o imaginário prende-se com a participação de vários estudiosos que deixaram ou têm vindo a contribuir com um vasto *corpus* teórico que invalida os pressupostos tradicionais que associam a imaginação a um desejo aniquilador da consciência e à produção de ficções relegadas para o plano do absurdo ⁽²⁾.

2.1 Do «Círculo de Eranos» a uma nova concepção do Imaginário

O Círculo de Eranos (Ascona, Suíça) foi o grande responsável pelo estudo evolutivo de uma hermenêutica das imagens e dos símbolos, bem como dos mitos no imaginário cultural e colectivo ⁽³⁾. Na continuação de uma nova concepção de uma hermenêutica do imaginário, muitos foram os «Centros de Pesquisa do Imaginário» espalhados pelo mundo, onde surgiram prestigiadas contribuições ⁽⁴⁾, que em «Centros de Pesquisa do Imaginário», asserem o valor heurístico de um imaginário ascendente, preocupado em reconhecer na dinâmica das imagens, manifestações sensatas da humanidade.

Na opinião dos autores Alberto Filipe Araújo, Fernando Paulo Baptista e Jean-Jacques Wunenburger, o imaginário «não é redutível a explicações parcelares ou sectoriais a cargo deste ou daquele ramo do saber: ele postula sempre a abrangência integradora de um olhar poliédrico e multiperspéctico [...] de uma entrelaçada e diversificada rede de «modos de olhar e de ver», uma vez que o que está em causa não é só a natureza do Homem mas também a sua cultura e a sua história...» (Araújo; Baptista, 2003: 14) ⁽⁵⁾ e «representa sem dúvida uma matriz de desejos, de modelos, de sentidos e de valores que permitem que os humanos estructurem a sua experiência, desenvolvam as suas construções intelectuais e dêem início a acções. [pois] o imaginário constitui uma espécie de plano intermédio que induz estruturas psíquicas comuns [...], convidando simultaneamente cada um a imaginar um mundo próprio.» (Wunenburger, 2003: 17) ⁽⁶⁾.

Identificadas as g nese e evolução do imaginário,   necessário avaliar-se o valor dos seus métodos de estudo através das «linhas mestras da imaginação e do imaginário», apresentadas por Jean-Jacques Wunenburger e Filipe Alberto Araújo na edificação de uma outra consciência ⁽⁷⁾.

Se um estudo do imaginário obriga ao cruzamento de várias e importantíssimas teorias, ligadas aos mais variados domínios do saber é certo que este é também veículo de signifi  a  o literária. Dado que o imaginário é um sistema polivalente «organizador das imagens, conferindo-lhes profundidade ao ligá-las entre elas» (Thomas, 1998: 15), tal permite-nos perceber que este não é uma mera «colecção de imagens agrupadas/adicionadas, como um *corpus*, mas uma rede onde o sentido está na relação» (1998: 15). Deste modo, na *leitura* que nos propomos empreender, nesta oficina, tentar-se-  compreender de que modo as imagens adquirem um significado próprio, dinâmico e gerador de sentidos na expressividade do espaço do lado de l  validado pela demanda do Eu iniciático.

2.2 Breves t picos de leitura para a análise dos excertos seleccionados ⁽⁸⁾

Enquanto responsável de todo um mecanismo de abertura às múltiplas leituras em *A Ilha do Chifre de Ouro* (Magaalh es, 2004 [1.  ed. 1998]), vai ser entendido como a força motriz da sua própria transformação, bem como de toda a complexidade simbólica das imagens no contributo de uma literacia do imaginário. Ter-se- o em conta as complementares perspectivas de estudos dos teóricos Mircea Eliade, Gaston Bachelard e Gilbert Durand ⁽⁹⁾.

3 As primeiras etapas iniciáticas dos heróis num espaço *outrificado*

3.1 – A dialéctica espacial entre o lado de cá e o lado de lá¹⁰

O primeiro esquema apresentado (em anexo) deve ser analisado como o *pivot* principal do raciocínio que permitirá a fusão de duas realidades espaciais: uma relativa ao mundo real, outra ao mundo do contrafactual, onde vivem outros seres, num mesmo universo. Tal facto parece, *à priori* incompreensível (se nos negarmos a compreender a natureza estética do texto), mas admissível e compreensível (numa segunda aproximação, se o entendermos como uma entidade geradora de efeitos perlocutivos). Assim, a «cidade do Porto», essencialmente a «Óptica Coelho», situada na «Rua do Loureiro»; a «casa de Rui» e o «jardim da casa de Ana» vão ser espaços de investimento para a compreensão de uma dialéctica espacial entre o lado de cá («O Velho Mundo») e o lado de lá («O Novo Mundo»). A partir deste primeiro plano, vai verificar-se um alargamento do espaço para um outro plano espacial devido à existência inusitada de uma borboleta branca que segue Rui pela cidade do Porto:

[...] mas o elevador lá acabou por chegar. O Rui entrou, pousou as caixas no chão e reparou na borboleta branca que entrou logo a seguir. [...] Ela [Ana] avançou cautelosamente, seguida pela borboleta que tinha viajado com eles no elevador [...] Passaram para as escadas de incêndio, através da zona de serviço, e daí chegaram à cave, sempre seguidos pela borboleta branca. [...] E o que estava a fazer uma borboleta branca num parque subterrâneo onde não chegava a luz do Sol e o ar era pesado e cheirava a gásóleo? (Magalhães, 2004: 11-12).

Esta situação motriz para o desenvolvimento dos diversos espaços topológicos conduz a uma outra situação bem evidente

de topografia, pois a borboleta branca que se movimenta na narrativa ocupa um espaço que não é o dela. Evidentemente que isso não acontece por acaso. Este espaço, realizado na diegese confirma que a cidade do Porto enquanto espaço medível, portanto geometrizável, transforma-se num universo sem dimensões fixas, que ultrapassa o domínio do toponímico. Tudo, a partir do momento do surgimento da insólita borboleta branca revela acontecimentos ímpares, o que reforça a ideia de que a espacialidade foi tomada numa globalidade necessária para o adequado desenvolvimento da história.

3.2 As primeiras etapas iniciáticas dos heróis num espaço outrificado (11)

A inserção num mundo outro, mas paralelo ao nosso, efectiva um núcleo organizativo, que agrupa numa mesma linha simbólica a intercepção dos espaços e que deve ser entendido numa dinâmica de desdobramento. A simbólica do «centro» de Mircea Eliade, a percepção de Gilbert Durand e a «rêverie» de Bachelard tornam evidentes a efectividade da «Óptica Coelho»/do «Sapateiro das fadas» como espaço(s) das possíveis realizações do Eu iniciático:

«Depois de terem corrido toda a cidade, ela quis parar numa rua estreita e escura ao lado da Estação de S. Bento. Era a Rua do Loureiro e, segundo ela, era ali que se vendiam os tais sapatos de fada.

O Rui encostou a mota ao passeio e apoiou-a no descanso:
– Aqui?

Estavam em frente à “Óptica Coelho” e não havia mais nenhuma loja ali perto.

– Vais comprar sapatos num oculista?

– São uns sapatos especiais, muito leves, que nos ajudam a suportar o nosso peso. Tu vais ver... Só espero que estejam prontos, já os encomendei há mais de um

mês.» (2004: 15)

Agitado pela incerteza e a preocupação típicas de quem não entende o que está acontecer, Rui entra pela primeira vez na Óptica Coelho na ânsia de encontrar as respostas que lhe parecem evidentes. Contudo, a *interioridade* pacífica e apaziguadora do espaço revela-se numa outra certeza que o obrigará à progressão pela reflexão: Rui compreende, agora, uma outra espacialidade que não é do domínio dos outros, mas do dele:

«Foi então que ele decidiu passar à acção. Ia entrar na loja e esclarecer o assunto. Afinal, a rapariga tinha saído dali com um par de sapatos. Deviam ser uns sapatos normais, de pessoas e não de fadas, tal como a “Óptica Coelho” era sempre a “Óptica Coelho”, fosse qual fosse a maneira como se olhasse para lá. [...]

Então sempre era verdade o que a Ana lhe tinha dito. Aquela loja não era a “Óptica Coelho”, a loja moderna com uma fachada de mármore e vidro que se via de fora. Aliás, a prova estava ali mesmo, na parede atrás do balcão, onde estava escrito com letras floreadas: “Oculista Coelho”. Houve uma vez em que o rapaz leu “Oculista Coelho” mas fechou os olhos e voltou a abri-los e lá estava outra vez “Oculista Coelho” [...] O Sr. Coelho aproximou-se da montra e olhou para a rua: [...]

– Olha, lá está o nevoeiro! – disse o Sr. Coelho a desembaiar com a mão o vidro da montra para se ver melhor para a rua. [...]

O rapaz olhou lá para fora e não viu nevoeiro nenhum, Pelo contrário, estava um dia limpo e a chuvada de há pouco tinha lavado o ar. Os olhos dele e do velhote veriam coisas diferentes? [...]

O rapaz deu um pontapé no ar, desalentado:

– Se não tivesse ficado com o sapato na mão, diria que foi tudo um sonho, uma ilusão... [...]

– É destes óculos que tu precisas... [...]

O Rui segurou os óculos, desconfiado.

– Vai ali fora e experimenta olhar para aqui outra vez – disse o velho.

– Eu já lhe disse que vejo bem de mais. Tenho olhos de águia. [...] Estava convencido de que o velho oculista tinha um parafuso a menos e que aquilo era uma ridícula perda de tempo.

Viu então uma espécie de nevoeiro com pontinhos brilhantes [...]. Depois a névoa foi-se dissipando e, atrás dela, surgiu-lhe um mundo novo. A rua era a mesma rua, só que agora estava deserta. Uma vaca branca com um gorro vermelho e um cachecol da mesma cor amarrado à volta do pescoço bebia água num fontanário, muito calmamente. (2004: 15; 19-23).

Incapaz de compreender o que, de facto, lhe está a acontecer, Rui adopta a atitude típica de quem se sente desorientado e senta-se.

«O Rui estava mesmo perto do letreiro que dizia “É proibido pescar”, sentado numa pedra bicuda que o magoava. Mudou para a do lado, uma bela pedra redonda, mais confortável. E nesse momento ouviu-se claramente um grito agudo e prolongado, como uma sirene. [...]

– Foge! – disse o pescador de livros a olhar para ele. – Foge!

O rapaz aceitou o conselho e correu pela Avenida da Ponte, com o coração a querer saltar do peito. Agora, sim, faltava-lhe o ar.

– O sapateiro das fadas! – acrescentou o pescador. Vai para a loja do sapateiro! [...]» (2004: 27-28).

A imediata reacção da personagem face ao conselho «do pescador de livros» revela-nos já a sua notória ascensão na identificação do espaço de «centro»: Rui reconhece no espaço indicado a protecção de que necessita. Este espaço surge, assim,

como um espaço absolutamente circunscrito e englobante que protege e acolhe aquele que procura a intimidade e a unidade do eu, ele poderia corresponder perfeitamente à imagem da «cabana» de Bachelard (1998: 44-50).

As marcas isotópicas da fuga, da negação, da rejeição, compreendidas anteriormente no momento da sua incredulidade face a um espaço *outro*: «O rapaz deu um pontapé no ar, desalentado: – Se não tivesse ficado com o sapato na mão, diria que foi tudo um sonho, uma ilusão... [...]», obrigam agora à constatação de um espaço em pura verticalidade emotiva. Rui vai ser obrigado a deixar de *ver* as coisas que o circundam como sempre viu para começar a *ver* de uma outra forma, o que o obriga à aceitação e conciliação de duas realidades antagónicas, mas absolutamente possíveis:

«Rui olhou em volta, confuso:

– Diz-me por favor onde estou?

– Onde havias de estar? Na Rua do Loureiro, no Porto, em Portugal, na Europa, na Terra, no Universo.

– Como? Como?

– Ó pá, estás onde sempre estiveste! Não vês?

– Não diga isso. Onde eu estava só havia pessoas e aqui era um oculista. Ele é que me deu estes óculos...

O anão tossiu e soltou um hálito a tare de framboesas:

– Pois é.

– Isto é outro mundo – disse o Rui. – Não me diga que não. Quer dizer, é igual ao nosso, mas...

– Nem penses. É o mesmo. Não há outro. Só mudaste de dimensão. Mas não te afastes muito. A verdade é que não te afastes nada. Este é o outro lado da vossa cidade. O nosso lado.» (2004: 31).

3.3 O trajecto antropológico do herói: de um imaginário «teriomórfico» a um imaginário «diairético»⁽¹²⁾

Rui vê-se integrado numa realidade dupla na qual se vê obrigado a acreditar, o que nos permite confirmar a evolução da sua iniciação. Num primeiro momento, o seu percurso antropológico dirige a nossa atenção para os símbolos «teriomórficos», ligados à bestialidade e à agressividade das «criaturas» que pertencem ao «Novo Mundo» e que o perseguem desenfreadamente: «Dezenas de criaturas de todos os tamanhos e feitios precipitaram-se para Rui. [...] As que vinham à frente derrubaram-no e calcaram-no, como se ele fosse apenas um tapete de pêlo alto.» (Magalhães, 2004: 37). Estes símbolos que representam a agitação e a mudança do Eu irão, de imediato, apelar às estruturas simbólicas de um imaginário «diairético» que, sob a imagem do poder e da pureza, conduzirão o herói à sua evidente vitória ao longo da narrativa.

Já em casa e por saber que agora a sua vida é uma verdadeira aventura, Rui «dispens[a] o seu programa de televisão preferido» (2004: 44), e senta-se em frente à janela do quarto pensando nas duas realidades que conhece: a do seu dia-a-dia e a que lhe foi dada a conhecer, e compara-as: «Via-se sempre o mesmo quadro triste e parado: uma fileira de prédios altos perfeitamente alinhados. Era isso a que chamavam realidade, como se não houvesse mais nada para além do que os nossos pobres olhos viam.» (2004: 44). A sua perfeita tomada de consciência, leva-o ainda mais além no seu estado de «*rêverie*», pois Rui sabe que a sua história vai começar:

«Depois veio fechar a janela a esfregar os olhos e viu uma borboleta branca pousada no parapeito. [...]»

A borboleta, por fim, voou no interior do quarto, entre os grãos de poeira que o sol dourava e a brisa fazia rodopiar no ar. Depois fez dois círculos em volta da cabeça do rapaz antes de sair e ficar ali no ar, a pairar, em frente à janela.

O Rui não percebia aquilo. A borboleta estaria só a saudá-lo ou queria que ele a seguisse?

Arranjou o cabelo e saiu para a rua com a esperança de ver a rapariga ruiva. [...]

O Rui acreditou com todas as suas forças que aquela borboleta o iria guiar até a um sítio onde Ana o esperava. E tanto acreditou que assim seria. A borboleta ia avançando e ele limitava-se a procurar a rua que correspondia ao trajecto dela.» (2004: 46-47).

Em vez de ignorar a visita da borboleta branca e se deitar, tentando esquecer todos os instantes insólitos e pouco verosímeis decorrentes do dia que viveu, Rui sai à procura de Ana, pois acredita efectivamente no que lhe aconteceu. A atitude de Rui prende-se a uma ideia de resistência que ditará toda a movimentação do espaço, obrigando-o a uma dinamização pelo mítico-simbólico. Podemos dizer que a «imensidão» do íntimo referida por Gaston Bachelard começa a insurgir-se em todos os sentidos do texto pela identificação a uma «categoria filosófica da *rêverie*» (Bachelard, 1998: 168), pois: «os dois espaços, o espaço íntimo e o espaço exterior [...] encorajam-se no seu próprio crescimento» (1998: 183). Contudo, se Rui tivesse negado tudo o que lhe aconteceu e tivesse querido acreditar que aquela era mais uma borboleta igual às outras, pois «havia muitas por ali» e nessa «altura do ano costumava vê-las no quintal», ignorando o seu chamado, Rui teria transformado o seu espaço interior de «centro» num espaço bloqueador e castrador, contrário ao seu crescimento psicossociológico «diarético».

Ora se num primeiro momento, o percurso de intervenção de Rui esteve inscrito no primeiro tipo de imagens do «regime diurno», num segundo momento, ainda no primeiro capítulo, Rui é psicologicamente, a adição de duas realidades simbólicas que definem o segundo tipo de imagens do «regime diurno»: ele possui os símbolos «ascensionais» e assumidamente

«diairéticos» que, num encadeamento autêntico e homogêneo do seu percurso, formam a disjunção espacial da narrativa. A «Ilha do chifre de ouro» surge, pela vontade «diairética» do Eu em demanda iniciática, como a única e válida confirmação espacial de um espaço do domínio do espectacular e da verticalidade ascendente.

3.4 A «Colina Florida» da «Ponta Verde» da «Ilha do Chifre de Ouro»: o *topus* absoluto na consecução do mítico ⁽¹³⁾

A partir do que nos é contado por Ana ⁽¹⁴⁾, no jardim da sua casa, a «Colina Florida» da «Ponta Verde» da «Ilha do Chifre de Ouro» deve ser entendida como o «*topus* absoluto» e espaço mítico que sustenta a imagem arquetípica da criação (Eliade, 2001a: 24-34). A importância acordada por Mircea Eliade, nos seus diversos estudos, à construção tradicional do «mundo sagrado» está, de imediato, veiculada pela localização da «colina florida» (onde se encontra a «Grande Mãe»), o que obriga a ter em conta a noção da «geografia mítica» de Eliade (1999: 50). A «ponta verde» da «Ilha do Chifre de Ouro» é, desta forma, pela sua topologia e caracterização, a totalidade da multiplicação de todos os outros espaços do «centro»: ela é simultaneamente o símbolo de uma «montanha sagrada» ou de um «templo ou palácio», o que faz deste espaço um «*Axis Mundi*» (Eliade, 2001b: 24). Como diria Mircea Eliade ela é: «[...] a imagem das três regiões cósmicas ligadas, num “Centro”, por um “eixo” (1999: 52) que liga o «Céu», a «Terra» e o «Inferno» (1999: 50). Assim, a «Ponta verde», onde se situa a «colina florida» é retratada como um espaço de harmonia – onde «a vida corria simplesmente» (Magalhães, 2004: 56) – habitado por criaturas que «viveram felizes na companhia de todas as espécies animais que existem na Terra e muitas outras que só ali podiam viver.» (2004: 55).

Parece-me, pois, estarmos perante a imagem mítica do paraíso perdido, onde o tempo e o espaço eram sagrados e as

ideias da intimidade, da comunhão e do repouso eram uma constante. Desse paraíso, considerado o «coração do mundo» vão, no entanto, emergir a revelação e a progressão humanas que tiveram as suas origens «*In Illo Tempore*» (Eliade, 2001b: 101), mas que vão confirmar a noção do «caos». Com a chegada de outros homens (passados «quase mil anos») surgem as imagens veiculadoras das noções da dor, da «soberba», do «orgulho», da «solidão» e da desarmonia que obrigaram à leitura da nostalgia do paraíso.

Todavia, antes dessa perda da comunhão, o texto referencia a chegada de um povo oriundo de uma «tribo da Ibéria» (Magalhães, 2004: 56), cuja princesa assegurou a continuação da espécie, criando os seus muitos filhos e netos. No final da vida a princesa resolveu afastar-se «sozinha para o cimo de uma colina e aí ficou velando incansavelmente para que tudo corresse bem», o que vem corroborar a imagem da perfeição cósmica (2004: 56) e da ilha como espaço sagrado por excelência, onde Anu, a «Grande Mãe» e princesa de outrora, mora ainda hoje:

«Depois de criar todos os seus filhos e também todos os seus netos, afastou-se sozinha para o cimo de uma colina e aí ficou, velando incansavelmente para que tudo corresse bem. Nunca mais ninguém a viu mas toda a gente sabia que ela lá estava, na mesma casinha de madeira onde ainda deve estar hoje, e falava com o seu povo através das árvores, dos rios, das pedras e dos animais.

Era a Grande Mãe, como passou a ser conhecida por todas as gerações que se seguiram. Nunca mais ninguém a viu. Mas acreditava-se que era imortal e que continuava lá em cima no alto da colina onde ninguém ia e para onde muitos nem ousavam olhar.

E foi assim que durante quase mil anos tudo correu bem. Se aquela ilha ignorada e inacessível era o coração do

mundo, então o mundo estava de boa saúde. Os «filhos de Anu» multiplicaram-se rapidamente e ocuparam a ilha inteira. Viviam em harmonia com os animais, as pedras, as plantas e a “gente boa.” (Magalhães, 2004: 56-57)

A presença da «Grande Mãe» no cimo da colina, de onde «velava pelo seu povo» (Magalhães, 2004: 59), mesmo depois deste ter sido quase banido pelos «Mil» ⁽¹⁵⁾, aliviando-os com «a estranha brisa que limpava o ar por cima deles e os deixava ver o espelho azul do céu» (2004: 59), corrobora a imagem arquetípica desta ilha enquanto um «espaço de Centro» onde «qualquer acção *real* [...] suspende a duração, abole o tempo profano e participa de um tempo mítico» (Eliade, 2001b: 51). Isto é, onde se realiza a ruptura entre o céu e a terra, criando-se um «Cosmos perfeito» (Eliade, 2001a: 43) que não pode participar da estagnação ao qual pode ser sujeito, pela ruptura causada entre as três zonas cósmicas.

A «Colina Florida» na «Ponta Verde» é, assim, a zona do «sagrado» por excelência e da verdadeira realidade, o que a aparenta a um espaço microcósmico, de onde se estabelecem uma tipologia de imagens arquetipais, ligadas à noção de um inconsciente colectivo.

O terceiro esquema (em anexo) tem por única finalidade confirmar a noção da «geografia mítica» (Eliade: 1999, 50) deste espaço de eleição, não apenas como espaço «*cosmisé[s]*» (1999: 47), onde as personagens reconhecem a dimensão da sua funcionalidade e atingem o grau da ascensão, mas essencialmente como um espaço estruturado pela objectividade/subjectividade das suas formas, limitações e aberturas.

A «Colina Florida», pelas suas características topológicas e topográficas, não é mais do que a imagem engrandecida do simbolismo da longevidade e da ascensão, definido pela presença da «Grande Mãe». Esta disposição responde a uma necessidade de ordem cósmica que confirma a função da imagem como a impulsão de outras imagens e diversas significações.

Então, se o real que ela circunscreve deve ser entendido como o real que ela significa, a imagem *desta* colina situada na «Ponta Verde» da «Ilha do Chifre de Ouro», nada mais é do que imagem arquetípica da «Montanha Cósmica» de Eliade (Eliade, 1999: 52-59). A descrição deste espaço subscreve igualmente a imagem do corpo humano unindo céu e terra, entre os domínios do horizontal e do vertical. A existência de uma «casinha de madeira», de onde «todos os dias [a Grande Mãe] vem pelo menos uma vez espreitar uma vez à janela» (Magalhães, 2004: 56; 2004: 125) dita sensações mítico-simbólicas que culminam na ideia do aconchego, do íntimo e da dedicação, provocadas pela adesão da imagem da casa de Bachelard ⁽¹⁶⁾. Convocado à presença da imagem imediata, o leitor não pode deixar de constatar a simplicidade da colina onde vive a «Grande Mãe», na «Ilha do Chifre de Ouro» o que reforça ainda mais a magnificência deste espaço, tornando-o, pela sua aparente simplicidade, num espaço de sumptuosidade arquetípica.

Se para Bachelard, como já referimos anteriormente, a contemplação é capaz de engrandecer o próprio efeito da imensidão: «a imensidão foi engrandecida pela contemplação» (Bachelard, 1998: 190), este esplendor espacial confirma-se totalmente no efeito de uma contemplação mais intimista e participativa, relatora de uma admiração mais serena que induz ao recato e à solenidade. Os «Filhos de Anu» e «a gente boa» sentiam-se protegidos sempre que olhavam ao longe a «Colina Florida» e o respeito que nutriam por ela mostram o quanto participavam da sua presença.

Muito menos fugaz que o momento imagético perceptível no momento de uma qualquer outra contemplação espacial, os vários momentos de contemplação da «Colina Florida» deixam perceber uma teia de imagens de onde emergem as noções da partilha e do reconforto, o que fará dessa contemplação um momento que irá perdurar infinitamente enquanto o mundo existir, pois a «Grande Mãe» estará, tal como afirma

Tim (17), em toda a parte, deixando sentir a sua presença no mais simples dos gestos. A conexão necessária, com o leitor, para aceção do efeito do mítico está estabelecida de forma satisfatória. E o acto de contemplar e não apenas de ver é, desta forma, o leitmotiv da multiplicação das mais diversas imagens sugeridas pela dimensão alargada do efeito do simbólico, confirmada pelas mais diversas sensações perante o inimaginável.

É essencialmente a descrição da ilha, da colina e, posteriormente, do «pequeno planalto onde se erguia a cabana» (Magalhães, 2004: 163) que desencadeia toda uma panóplia de imagens. A «árvore nua e descarnada, com os ramos retorcidos que se abriam para o céu como braços que clamavam por justiça.» (2004: 163) é, sem dúvida, o *ex libris* deste quadro altamente significativo em imagens. Se a cabana pela sua localização no topo da colina, de onde «Grande Mãe» olha pelo seu povo, por si só anuncia a imagem do «Templo» de Eliade e, por conseguinte, é o espaço de intercepção das «três regiões cósmicas Céu, Terra, Inferno [...]» (Eliade, 1999: 50), pois deixa ler as ideias da ordem e do «Cosmos Perfeito» (Eliade, 2001a: 43) onde prevalece a ancestralidade sagrada do homem mítico. A caracterização da «árvore nua», cujos «ramos retorcidos» bradam «por justiça» situa-nos, segundo este historiador das religiões, perante a «Árvore Cósmica» «que sustém como um eixo os três Mundos [...], cujas raízes mergulham até aos Infernos e os ramos tocam o Céu» (Eliade, 1999: 55).

Como vimos, se recolhermos a informação mítico-simbólica oferecida por esta árvore objectivamente nua, sem pretendemos esgotar todas as leituras plausíveis, deparamo-nos com a simbólica do espaço sagrado ao qual se conectam outras imagens arquetipais, tais como as do nascimento ou (re)nascimento e da procriação da própria natureza. A «árvore nua», cujas únicas presenças de vida são uma «única folha, pequenina, muito verde, que saía de uma pequena fenda num ramo

muito seco» e um «casulo de borboleta» (Magalhães, 2004: 163), preso a essa folha, deixa perceber o estado de maturação próprio ao acto de nascer e/ou renascer.

Conclusão

Através desta colaboração horizontal, parece-me que deixei, aqui em Beja, um pouco da força e das razões que me guiam nesta militância a favor da compreensão de uma hermenêutica do imaginário. Convido a todos a participarem cada vez mais desta outra forma de ler, sentir e contar.

Certo é que esta literatura infanto-juvenil (reforço juvenil no âmbito do meu trabalho) do século xx tem vindo a manifestar-se de forma significativa, numa readopção do mistério e da linguagem mágica da ancestralidade mítica, que parece estar cada vez mais a ganhar expressão sobre o nosso mundo. Saibamos, pois, colaborar nas leituras dos nossos jovens sem cairmos em actos beligerantes contra o imaginário que também é literário.

4. Anexos

Anexo 1

O imaginário mítico de Mircea Eliade

Mircea Eliade compreende o tempo como uma entidade sagrada e por isso verdade absoluta, o que lhe outorga um carácter de incontestabilidade e contínua repetição num momento presente, projectado para um futuro, onde a essência arcaica do mito deve ser repetida. «O mito é, assim, a história que se passou *in illo tempore*» e que, depois de revelada, se torna «numa verdade apodíctica». O mito proclama, assim, «o aparecimento de uma nova «situação cósmica» ou de um acontecimento primordial.» (2001a: 85).

A estrutura do espaço como reflexo de um «microcosmos» organizado numa polarização do «centro» (Eliade, 1999: 34-72) é a ideia que subjaz de toda a sua obra. «O acesso ao “centro” equivale a uma consagração, a uma iniciação; a uma existência, ontem entendida como profana e ilusória, à qual sucede agora uma nova existência, real, duradoura e eficaz.» (2001b: 31). A noção do simbolismo arquitectónico do centro (Eliade, 2001a: 38-43) encontra-se retratado na noção da unidade cósmica do «Centro do mundo» (1999: 51), que deve abolir o «Caos» para que o espaço fique organizado, apresentando-se à imagem arquetípica do «Templo como *imago mundi*» (2001b: 30).

Preocupado com o restabelecimento da ordem para a efectivação de um espaço organizado como um «microcosmo», o herói deve repetir na sua demanda um gesto arquetípico de regeneração coincidente com o «*illud tempus*» (Eliade: 2001a: 73-76), para que o «Cosmos» fique organizado e seja o reflexo de um «centro».

A «*rêverie*» Bachelardiana e a dialéctica das imagens

Através de uma concepção das imagens enquanto representações susceptíveis de transformações – pois a imaginação não deve ser aprisionada em nenhuma imagem (Bachelard, 1994: 7) –, Bachelard afirma que a poesia transforma o leitor conduzindo-o à leitura feliz reactivada pelo dinamismo dialéctico, imanente à própria imagem e à ressonância que esta imprime na alma do leitor. (1999: 1-8.)

Gaston Bachelard reabilita a imaginação através da fenomenologia dinamizadora do seu aspecto criador. Para ele a imagem é concebida como «obra pura da imaginação absoluta», de «raízes profundas, verdadeiras, reais» (1998: 80; 1998: 79). O projecto epistemológico de Bachelard mostra que devemos recriar o pensamento *naïf* que se prende à «*rêverie*» diurna

do homem possuidor de uma «actividade onírica na qual subsiste uma réstia de consciência»: (1999: 129). Por isso mesmo ela «nasce naturalmente, numa tomada de consciência sem tensões, num *cogito* fácil, dando a certeza de estar presente no momento da imagem que agrada». Enquanto sujeitos de «*rêverie*» e não de sonhos, apreendemos sem esforço a imagem que «acabamos de cri[ar] sem qualquer responsabilidade, na mais absoluta liberdade da "*rêverie*"», numa exploração do imaginário e não do inconsciente.

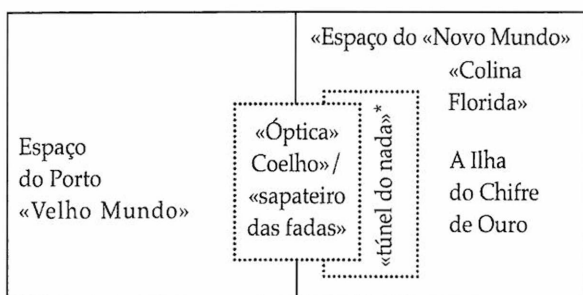
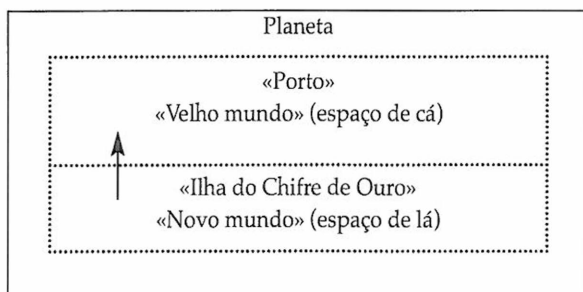
A antropologia do Imaginário de Gilbert Durand (1⁸)

Para Gilbert Durand (1992), o imaginário constitui a base do próprio pensamento, determinando a nossa representação do mundo. As imagens são símbolos, isto é, têm um significado intrínseco e dividem-se em dois regimes: «diurno» e «nocturno». O «regime diurno» opõe duas grandes categorias de imagens: as que representam a luta e angústia contra o tempo, através dos símbolos: «teriomórficos» (ligados às imagens animais que efectivam, quer a agitação e a mudança; quer a agressividade e a crueldade); «nictomórficos» (das imagens que traduzem, pela noção da obscuridade o medo e o receio. Encontram-se agrupadas nestes símbolos as imagens da impureza, da água suja e negra, do sangue, etc.); «catamórficos» (que agrupam as imagens da queda, realçando a noção da culpa). O segundo tipo de imagens representa as imagens da força e o desejo de elevação, através dos símbolos «ascensionais» (que confirmação do poder original do ser que reconquista o seu poder original); «espectaculares» (que representam a atitude visionária do homem) e «diaréticos» (que indicam a pureza e a força do homem para atingir um destino heróico). O «regime nocturno» opõe duas grandes estruturas relativamente às imagens: as «místicas ou antifráscas» (que representam a intimidade e a tranquilidade de um refúgio) e as «sintéticas ou dramáticas» (que representam a

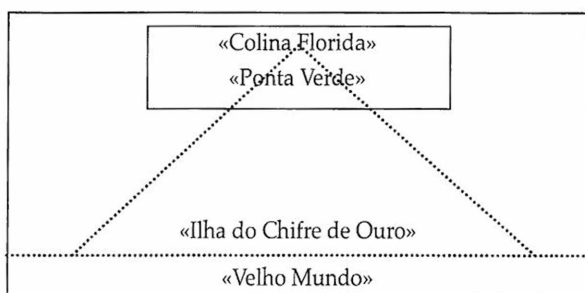
ciclicidade do tempo e a possibilidade de dominá-lo, quer no sentido do eterno retorno quer no sentido do progresso).

Estes dois regimes originam a definição de um trajecto antropológico, que se constrói a partir dos gestos primordiais do Homem: erguer-se, alimentar-se e reproduzir e que são as matrizes que conduzem à formação da imaginação humana. Assim, Durand procura descrever quais são, então, os gestos humanos que estão em intercâmbio com a manifestação do espaço enquanto que ambiente natural ao percurso antropológico do homem⁽¹⁹⁾.

Anexo 2: Esquemas 1, 2 e 3



* O «túnel do nada» situa-se no Rio Douro e permite a travessia para a Ilha.



Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Alberto Filipe; BAPTISTA, Fernando Paulo (coord.) (2003). *Variações sobre o Imaginário – Domínios, teorizações, práticas hermenêuticas*. Lisboa: Instituto Piaget.
- BACHELARD, Gaston (1985). *La Psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard. [1.ª Edição: 1938].
- (1992). *L'eau et les rêves*. Paris: José Corti. [1.ª Edição: 1942].
- (1994). *L'air et les songes – essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: José Corti [1.ª Edição: 1943].
- (1995). *La philosophie du non. Pour une philosophie du nouvel esprit scientifique*. Paris: PUF.
- (1998). *La poétique de l'espace*. Paris: PUF. [1.ª Edição: 1957].
- (1999). *La poétique de la rêverie*. Paris: PUF. [1.ª Edição 1960].
- BURGOS, Jean (1982). *Pour une poétique de l'Imaginaire*. Paris: Editions du Seuil.
- DURAND, Gilbert (1992). *Les Structures anthropologique de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*. Paris: Dunod.
- ELIADE, Mircea (1992). *Initiation, Rites, société secrètes*. Paris: Gallimard. [1.ª Edição: 1976].
- (1999). *Images et Symboles*. Paris: Gallimard. [1.ª Edição: 1952].
- (2001a). *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard. [1.ª Edição: 1965].
- (2001b). *Le mythe de l'éternel retour*. Paris: Gallimard. [1.ª Edição: 1949].
- GUSDORF, Georges (1985). *Réflexions sur l'âge d'Or*. Tradi-

tion de l'âge d'Or en Occident. In *Les Templiers, le Saint-Esprit et L'âge d'Or* (II Colloque de Tomar – Rencontres Internationales de Tomar). Lisboa: Gabinetes de Estudos de Simbologia da Universidade Nova de Lisboa, pp. 8-23.

WUNENBURGER, J. J. (1979). *L'utopie ou la crise de l'imaginaire*. Paris: Editions Universitaires.

Notas

(¹) Para Gilbert Durand a mitocrítica tem por objectivo principal o de se concentrar sobre o conteúdo narrativo do texto literário e descobrir as conexões possíveis – na essência da sua diegese – da aparição das imagens míticas ou de uma teia relativa a essas imagens, o que permite descobrir «[la] parenté de tout texte littéraire – oral ou écrit – avec le mythe» (Durand, 1996: 198).

(²) O imaginário só pôde ser encarado como um assunto tido como *sério* a partir do momento em que se repensou o imaginário e se reabilitou a imaginação enquanto matriz de compreensão capaz de transmitir a essência das imagens na sua relação com os vários domínios do saber.

(³) O «Círculo de Eranos» conta com os nomes de pensadores como: Carl Gustav Jung, Mircea Eliade, Henry Corbin, Adolph Portmann, Karl Kerényi, James Hillman, Erich Newmann, Gilbert Durand.

(⁴) São pertença desses «Centros de Pesquisa» nomes como: Ruddolf Otto, Walter Otto, Ernest Cassirer, Gaston Bachelard, Georges Dumézil, Raffaele Pettazzoni, Claude Lévis-Strauss, Andrés Ortiz-Osés, Joseph Campbel, Pierre Brunel, Luís Garagalza, Simone Vierne, Jean-Jacques Wunenburger, Yves Durand, Filipe Alberto Araújo.

(⁵) Para uma melhor consolidação do exposto ver: ARAÚJO; Filipe Alberto; BAPTISTA, Fernando Paulo (2003). «Palavras de Apresentação». In ARAÚJO, Alberto Filipe; BAPTISTA, Fernando Paulo (coord.). *Variações sobre o Imaginário – Domínios, teorizações, práticas hermenêuticas*. Lisboa: Instituto Piaget, pp. 13-15.

(⁶) Para uma melhor consolidação do exposto ver: WUNENBURGER, Jean-Jacques (2003). «Prefácio». (*Ibidem*) pp. 17-19.

(⁷) Para uma melhor consolidação do exposto ver: WUNEN-

BURGER, Jean-Jacques (2003). «Introdução ao Imaginário». (*Ibidem*) pp. 23-44.

(⁸) Serão objecto de estudo, em intertextualidade com a obra, apenas algumas das linhas orientadoras dos teóricos apontados.

(⁹) Sobre as teorias dos pensadores citados, foram sintetizadas as referências de relevância para esta oficina e que figuram no ponto 4, relativo aos anexos.

(¹⁰) Ver anexo 2, esquema 1.

(¹¹) Ver anexo 2, esquema 2.

(¹²) Para uma melhor compreensão ver ponto 4, anexo 1.

(¹³) A partir do esquema n.º 3 (em anexo) no ponto 4 e das expressões/palavras: «*topus absoluto*»; «*Axis Mundi*»; «*Montanha Cósmica*», «*Templo*»; «*Árvore Cósmica*»; «*caos*» e *cabana*, todos os participantes foram desafiados a compreender a «Colina Florida» como um espaço concatenado à simbologia de um espaço do imaginário. A reflexão apresentada deve-se a uma produtiva troca de ideias que, no entanto, dada à escassez do tempo, não pôde ser registada.

(¹⁴) Ana é a rapariga ruiva que Rui procura por toda a parte e que é, sem o saber, é também Réa, a princesa dos «Filhos de Anu». As personagens Rui e Ana devem ser entendidas como o herói colectivo na medida em que as duas personagens afirmam a sua vontade no restabelecimento da ordem.

(¹⁵) Povo que chegou após os mil anos de perfeita convivência dos «Filhos de Anu» com «a gente boa» e, com a sua ambição e pretensiosismo, provocou a quase total destruição da ilha.

(¹⁶) A este propósito ver: BACHELARD, Gaston (1998). «La Maison de la cave au Grenier Le Sens de la Hutte». In BACHELARD, Gaston (1998). *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, pp. 22-50.

(¹⁷) Tim é um anão que vive na «Ilha do Chifre de Ouro». Ele é o «sapateiro das fadas» e irá ajudar Rui no cumprimento da sua missão.

(¹⁸) A propósito da hermenêutica do imaginário de Gilbert Durand foram apenas abordados alguns tópicos relativos às imagens relativas aos símbolos «teriomórficos» e «diáiréticos».

(¹⁹) Um estudo do imaginário obriga à compreensão da arquetipologia antropológica durandiana. Nesta oficina foram apenas referidos alguns pontos relativos aos espaços analisados.